

EL MANIFIESTO ARTÍSTICO EN LATINOAMÉRICA. SU NARRATIVA TEXTUAL E HISTÓRICA

Analía A. Geymonat

INTRODUCCIÓN

Cuando incursionamos en el campo de la producción de discursos artísticos, arrojamus luz sobre el contexto histórico que condiciona su puesta en obra. Me refiero a la naturaleza de los manifiestos del arte, los que en su carácter de textos críticos vienen a posibilitar lecturas múltiples. Su producción, recepción y sentido, se ofrecen entonces para la interpretación. Sentidos, claro está, que deben ser apelados puesto que no pueden ser convocados sentidos ya existentes.

En esta labor de búsqueda, muchos artistas han encriptado sus códigos representacionales (vanguardia europea) y presentacionales (v.gr. Manifiesto Invencionista, 1946) demandando desde el lugar del analista, el imperativo dominio de la palabra.

Los manifiestos han establecido su propia retórica, han fragmentado sus universos de sentido, fundaron nuevos conceptos o reformularon categorías anteriores y se diferenciaron por el temperamento de su discurso, capturando así el carácter de un artista o grupo de ellos. En esta dirección, el sujeto *_afirma Cippolini_* es **puesto en escena**. Muchas veces adquiere un cariz pluralista: “será el titular de un mecanismo (él mismo, como procedimiento, una vía) de apropiación”¹.

El uso de la palabra cumple un rol preponderante, y no es sólo la escritura de unas voces destinadas a provocar y transformar con su intervención, el escenario de las formas de “promoción y legitimación”, sino también sus silencios. De esta manera, se habilitarán por la vía negatríz², espacios extratextuales que sirven de vehículo para la evocación de alguna ausencia, o bien, para sustraer un enunciado.³ Lo que quiero destacar es que esa escritura (de la historia) compone estratégicamente la infraestructura sobre la cual será conjurado un orden o su contrario. En todos los casos siempre hay una

fase exploratoria de la realidad donde se la construye, destruye o recrea:

¹ Cippolini, Rafael. *Manifiestos Argentinos. 1900-2000*. Introducción. Bs.As. : Adriana Hidalgo, 2003.p.15

² Tomo prestado de la filosofía hegeliana el término “negatríz”, en alusión a una composición siempre dinámica y de crecimiento dialéctico.

³ Cippolini, Op.Cit. La pipa de Magritte le sirve de ejemplo al autor.

“(...) esos viles alineadores de palabras, que son una peste para el cuerpo social. Es preciso matarlos horriblemente.”

Ruben Darío, *Los Raros* (1905), a propósito de los textos de Max Nordau.

Detenernos en el arte de América Latina resuelve muchas cuestiones y tensiones propias del modernismo en estas latitudes. Se consideraba que los artistas alineados con el nuevo arte, eran “destructores de un orden adquirido”. Ese fue el caso de Malharro cuando retornó a Bs. As. tras su estadía en París, siendo negado y combatido, inclusive por el mismo Pío Collivadino cuando nace el Grupo Nexus. El mismo discurso del Peronismo dejaba oír su réplica de disgusto frente a lo que consideraban “el arte morboso, perverso e infame”. Así fue calificado (o descalificado) por el entonces ministro de Educación del primer gobierno de Perón: Juan Ivanisevich.

El manifiesto, en consecuencia, asumió la forma de documento político pero también filosófico y estético.

La palabra, como precedente de la acción, implica toda una retórica de la persuasión y una operatoria de simulacro. Estas eran las resonancias que podían detectarse en un análisis estructuralista de los manifiestos, a fin de comprender las estrategias y los efectos de circulación, dado que constituyeron marcas a través de las cuales fue posible caracterizar cierto aire de época, resistencias y proyecciones de tipo social, ideológico y estético, en el momento de las vanguardias y mucho antes (v.gr. 1789 en Francia).

El manifiesto como una suerte de declaración de principios artísticos, políticos y literarios, adquiere con el correr del tiempo el carácter de discurso.

Demers y Mc Murray (1986) hacen referencia, en el lenguaje común, a un “discurso programático” que marca una ruptura con lo establecido, ya sea dentro del campo político o del artístico. Utilizan ambos autores la denominación “manifiesto de oposición” para definir aquel texto que “debe apoyarse sobre un yo/nosotros claramente identificado que proclama su existencia como sujeto que desea el poder” (el derecho a la palabra como una conquista). Luego, vendría la filiación artística del manifiesto en el siglo XIX, cuando esta palabra es aplicada por los escritores de izquierda a aquellos textos que servían a la derecha para reafirmarse en sus valores literarios y atacaban la novedad. Recién, con el movimiento simbolista - en las postrimerías del siglo XIX- aparecería ya con el tono de declaración de principios enfrentados a lo dominante. Ahora, el poder simbólico y no político será el que trace su nuevo estatuto de oposición frente a los

“manifiestos de imposición”, declaraciones de guerra, documentos de negociación, etc., que fueron los primeros en aparecer.⁴

La función manifiesto como declaración de principios estéticos proliferó en el magma renacentista pero su práctica se consolidó entre 1789-1848, tras la Revolución Francesa. Algunos autores sostienen en este sentido que se pondrá en circulación el modelo de “manifiesto de oposición” (antes ligado a la mirada oficial sobre las normas artísticas).⁵

La mirada del historiador crítico colabora con lo dicho:

“El crítico debe afrontar las coyunturas sociales, económicas o políticas a partir de las cuales el curso del arte en un país puede cambiar completamente”⁶

Así se pronunciaba Marta Traba en los años '60 y no deja de ser una cita obligatoria atender los condicionamientos históricos que gestaron transformaciones en la producción artística.

Explicar la tardía aparición del arte moderno en Latinoamérica no debería ser entonces, un ejercicio de traslado del arte europeo primero, y el estadounidense después, a estas múltiples geografías identitarias. En todo caso vale la distinción porque en Latinoamérica, lo que en verdad sirvió como antecedente del arte moderno fue la producción, hacia finales del siglo XIX “de un arte de género” para responder a las demandas de una sociedad burguesa provincial y sin relación alguna con la convulsión de la Revolución Industrial, ni con el crecimiento y hacinamiento de las ciudades europeas y estadounidenses.

Marta Traba descarta el impresionismo y naturalismo franceses y los ismos europeos gestados entre 1905 y 1930, en lo concerniente a las influencias sobre la producción local.

⁴ Demers, Jeanne y Line Mc Murray, *L'enjeu du manifeste/ Le manifeste en jeu*, En: Freire Iria Sobrino, *El manifiesto Artístico. Una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural*. www.poesia.org.ve/manifiesto.php?codigo=254

⁵ Mangone, Carlos y Warley, Jorge *El Manifiesto: un género entre el arte y la política*, Bs. As.: Biblos, 1993, P.18

⁶ Traba, Marta; *Arte de América Latina. 1900-1980*, Prólogo: La utopía de la identidad. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994. P.10

En alusión a los manifiestos argentinos, el Manifiesto Invencionista, las declaraciones de Madí y el Manifiesto Perceptista, combinaron la exaltación de los valores concretos de la escultura y la pintura, con una vaga apelación a

“Una humanidad en su lucha por una nueva sociedad sin clases, que libere la energía y domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos” (Kósice, Manifiesto Madí, 1924).

Y además, una apelación a la función de la pintura: la reintegración al “muro-arquitectura” (Raúl Lozza, Manifiesto Perceptista, 1911).

Mientras tanto, una vez que los Madí abrieron juego a las posibilidades de la investigación geométrica y del arte concreto, con el número de la Revista Arturo- en 1944- en Argentina; Brasil encarnaría una de las tendencias más importantes del continente. Múltiples serán las actividades promovidas desde este país: “los aparatos cinecromáticos” _de 1949- de Abraao Palatnik (n. 1928); el movimiento Ruptura dirigido por Waldemar Cordeiro (1925-1973) y Luis Sacilotto (n.1924) que data de 1952; el Grupo Frente animado por Lygia Pape (n. 1929) y Decio Vieira (n.1922) que opera entre 1953 y 1957; las superficies moduladas de Lygia Clark (n. 1920) que fueron ejecutadas entre 1956 y 1958; Amilcar De Castro (n.1920) que proyectó grandes esculturas minimalistas en 1957. Se agrega a todo esto el surgimiento de la arquitectura moderna brasileña de 1950 y los proyectos para Brasilia dirigidos por los arquitectos Lucio Costa Y Oscar Niemeyer.

En suma, es valioso recorrer dichas obras por cuánto esta producción se concretó hacia 1959 en torno al Manifiesto Neoconcreto redactado por el crítico Ferreira Gullar, considerado uno de los hombres más inteligentes de la crítica latinoamericana.

Veamos por qué, en algunos de sus pasajes:

“Nacido de una necesidad de expresar la compleja realidad del hombre dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en arte y repone el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones ‘verbales’ creadas por el arte neofigurativo constructivista... Nosotros no concebimos la obra de arte como máquina u objeto, sino como un *quasi corpus* es decir, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos...” (Ferreira Gullar, Manifiesto Neoconcreto, 1959).

Es interesante notar el cambio de dirección en un proceso que despeja las implicaciones ontológicas que pueden surgir entre manifestaciones continentales, en apariencia similar a las de Piet Mondrian y el Concretismo europeo. Pero también, el simbolismo de la palabra vuelve a marcar diferencia cuando aquella sentencia del crítico Luis Cardoza y Aragón acerca de su pintura, expresaba: “ *nada representa, pero significa*”. Entonces, se establecerán en distintos grupos de artistas, las difíciles pautas que esa interpretación requiere.

El acento cayó otra vez en el sentido y en el oficio - afirma Marta Traba- como dominantes de este momento figurativo. Los sistemas de significación se complejizan en la medida que las anti-artes europeas y norteamericanas los descartaron o empobrecieron.⁷ Mientras tanto, a comienzos del siglo XX se vectorizaba el retorno a la materialidad visual y sonora de la palabra. Hubo experiencias que reclamaban desde la territorialidad de la poesía visual, un modo diferente de concebir el mundo. Cuál sería esta nueva operatoria torneada a escala de estas nuevas preocupaciones y destellos de novedad: escribir diferente y pensar diferente.⁸

El Letrismo, el automatismo Dada, el Conceptualismo, el Minimalismo, entre otros ismos de la segunda posguerra, a través de distorsiones, cut ups y collages, fueron componiendo sus escrituras inventadas, fragmentadas y dibujadas, en los márgenes de la estructura lógica del lenguaje.⁹

Este recorrido también es el paralelo de un deseo de desandar los carriles hegemónicos y proponer atajos, estrategias de desvío en lecturas y escrituras alternativas cuyas visuales principales se proyectarán en el cuerpo sémico de los manifiestos artísticos.

La creación de una pan lengua, en el manifiesto de Alejandro Xul Solar, que data de 1953, "Explica", se abre a un ejercicio de inmersión lúdica con las palabras, en el orden de la figura y su significado. Sustituyendo letras consigue inventar el "neocriollo" que es la lengua en que está escrito el texto que a continuación presento:

"Escuelas" plásticas en buena fe son legítimas anke parciales, como los colores puros. Un panbeldokie (total doctrina estética) sería el arco iris de las escuelas. Los artistas plásticos muy ocupados en ser originales y personales, junto con los críticos que los siguen (...) no tienen tiempo ni gana para examinar el origen de su originalidad y menos aún, el "yo" de su persona, pero los filosofistas bellólogos han de resolver por fin ke las diversas posibles "escuelas", ke se suceden y contradicen como partidos políticos en el dominio del mercado, no son sino expresiones (formilalias) de los temperamentos básicos(...)."

(Alejandro Xul Solar, Explica, 1953)

⁷ Traba, Marta, Op. Cit. Las Décadas emergentes. pp.105-106

⁸ Remito al Apéndice 1 de pág. 19 para apreciar el Caligrama *Espantapájaros* de 1972, obra de Oliverio Gironde, y al poema de Haroldo de Campos: "*No a mago do o mega*". En Schwartz, Jorge; *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*; Cap. 6 Continuidad de una tradición: Gironde y la Poesía Concreta. España: Beatriz Viterbo, 2002.PP.250-260

⁹ Cache, Belén; *El texto como ready-made asistido. Borrando las fronteras con el lector*. I Simposio Virtual, 2006.

Este texto fue publicado por primera vez en el catálogo a la exposición realizada en 1953 en la Sala V de la Galería Van Riel.

Julio Cortázar, por su parte, creará otra lengua: el “gíglico”, compuesto sobre la base de derivaciones de palabras obscenas. Ejemplo de este pseudolenguaje lo encontramos en su obra Rayuela.

Las posibilidades de significación se han ampliado más allá de los límites del tablero semántico y lógico, constituyendo un corpus fértil para el alumbramiento de textualidades literarias y plásticas. Es notorio el antagonismo entre Malharro y los exponentes del Grupo Nexus que, como ya expresé, habían forjado frentes contra los cultores del nuevo arte. Nexus emprendió su ataque contra Malharro y aquellos pintores que hacían peligrar el naturalismo reinante. No obstante, en la prosa y en la poesía modernista, esos nuevos aires encontraron menos resistencia para insertarse que en el ámbito de las artes.

La actitud de los artistas era bastante polarizada, alineándose en programas políticos y estéticos diferentes. Esta situación implicó en algunos vanguardistas, un deseo de inscribirse a tendencias del viejo continente y, en otros, una búsqueda de la propia identidad.

En La Revista de Avance, un homenaje de la vanguardia a Carlos Mariátegui enunciaba bajo el rótulo: “*El Amauta Carlos Mariátegui*” que

“En Suramérica habían vivido superpuestas, comunicadas intermitentemente, culturas de distinto tipo, antagónicas en más de un aspecto(...). La capa dominante lejana espiritualmente del indio (...)no ha podido ir a la integración de una realidad indoamericana. El criollo ha mirado a España, a Francia; el indio se ha mirado a sí mismo como un modo de mirar hacia atrás”¹⁰

Así fue que la propuesta futurista, produjo en este continente reacciones ambiguas: admiración y rechazo. En Venezuela, hacia 1909, una nota publicada bajo el título: “El Futurismo de Marinetti” daba cuenta, mediante una escritura angulosa, irónica y agresiva, de la desaprobación de su programa de acción. Del mismo modo surgió en México una respuesta similar, en un extenso artículo que traduce los once ítems del Manifiesto Futurista, para luego criticarlos pero sin desestimar el rescate de algunos principios de su retórica.

El modernismo brasileño fue, entre los movimientos de vanguardia latinoamericanos, el que mejor problematizó las influencias futuristas, mientras que los

¹⁰ Revista de Avance, Año IV, Tomo V, La Habana, N°46, 15 DE Mayo de 1930. En, Manzoni Celina, Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina. Ediciones Corregidor: Bs.As. , 2008. PP.265

manifiestos de la vanguardia puertorriqueña se vieron imbuidos de su lenguaje, de la negación total del pasado, de la destrucción de la idea de museo. Y en este sentido es concurrente el Manifiesto de la Poesía Pau Brasil, resaltando el rechazo por lo que llamó “la presentación en el templo, la inocencia constructiva”.

“(…) El cuadro histórico, una aberración. La escultura elocuente, un pavor sin sentido.

Nuestra época anuncia la vuelta al *sentido puro*.

Un cuadro son líneas y colores. Las esculturas son volúmenes bajo la luz”.¹¹

En el caso de la vanguardia mexicana, el Estridentismo, asumió la voz descarnada, cruda, desafiante, de un México agrario que se pronunció sin ambages frente a la modernidad capitalista y las corrientes estéticas dominantes. Era preciso desbaratar a las artes plásticas de toda vestimenta dogmática y academizante, y combatir la literatura “oficial”; por lo que la letra se convirtió en el campo de las batallas semánticas más “estruendosas” en el período comprendido entre los años 1922 y 1927. “Viva el mole de guajolote” será su grito de guerra.

“Necesitamos a los Estridentistas, lo mejor de ellos, su fuerza, su porosidad, su capacidad de dejarse mojar por la humedad de la historia y responder correctamente con su metralla simbólica, poética, semiótica (...)”.¹²

CONCLUYENDO...

Los manifiestos en nuestro continente adoptaron una singular retórica, teñida de matices irónicos, neologismos y todo tipo de ludismos ejercidos sobre la escritura, los que rebatían el plano de proyección de las viejas tendencias y sus programas estéticos, poniendo un polémico tilde en la divulgación de lo nuevo como homologación de lo propio e identitario, cargando en la letra un fuerte componente ideológico y político (V.g. Lugones, Fader).

El foco de discusión se centraría entonces en torno a la búsqueda de los canales que debía encontrar la identidad latinoamericana, en medio de una vastedad de contextos discursivos que se debatían entre los dictados de la vieja Europa y los istmos de patente propia. De allí que numerosas revistas especializadas y círculos de artistas y literatos acordaran en señalar algunos recorridos que era necesario recuperar, a fin de no perder perspectiva sobre tan variado panorama vanguardístico.

La modalidad expositiva del manifiesto en Latinoamérica, le ha dado un sesgo de múltiple tesitura, apareciendo como característica local la estrechez significativa entre

¹¹ Manifiesto de la poesía Pau Brasil, Op Cit, PP.224-225¹¹

¹² Segundo Manifiesto Estridentista, aparece en Puebla el 1º de Enero de 1923.

el componente ideológico, estético y crítico por un lado, pero no así la delgada asociación entre la territorialidad del objeto artístico y sus programas de presentación que sí se anunciaron de manera autónoma. Agrego a lo antedicho, a riesgo de resultar iterativa, que las formas de presentación del manifiesto son las que estatuyeron sendas diferencias en estas latitudes.

BIBLIOGRAFÍA

Cache, Belén; *El texto como ready-made asistido. Borrando las fronteras con el lector*. I Simposio Virtual, 2006.

Cippolini, Rafael. *Manifiestos Argentinos. 1900-2000*. Introducción. Bs.As. : Adriana Hidalgo, 2003

Demers, Jeanne y Line Mc Murray, *L'enjeu du manifeste/ Le manifeste en jeu*, En: Freire Iria Sobrino, *El manifiesto Artístico. Una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural*. [www.poesia.org.ve /manifiesto.php?codigo=254](http://www.poesia.org.ve/manifiesto.php?codigo=254)

Mangone, Carlos y Warley, Jorge *El Manifiesto: un género entre el arte y la política*, Bs. As. : Biblos, 1993.

Manzoni Celina, *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*. Ediciones Corregidor: Bs.As. , 2008. PP.265

Schwartz, Jorge; *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*; Cap. 6 Continuidad de una tradición: Girondo y la Poesía Concreta. España: Beatriz Viterbo, 2002.

Traba, Marta; *Arte de América Latina. 1900-1980*, Prólogo: La utopía de la identidad. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
